Carlos Seixas:
um esboço biográfico e uma leitura sintética da sua obra

João Pedro d'Alvarenga

Fig. 1. Retrato póstumo de Carlos Seixas por Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), gravado em Paris por Jean Daullé (1703-63). Legenda na moldura: «JOSEPHUS ANTONIUS CARLOS & SEYXAS Vixit Annos 38. Obiit die 25. Augusti Anno 1742» [José António Carlos e Seixas viveu 38 anos. Morreu no dia 25 de Agosto do ano de 1742]. Legenda inferior: «*Hanc merui citharam stellis radiantibus addi: Dissona nec vitæ moribus illa fuit*» [Mereci que à cítara se juntasse a estrela radiante. Dela não foram dissonantes a vida e os costumes].

in *Aguas Furtadas: Revista de Literatura, Música e Artes Visuais*, 10 (Out. 2006), pp. 164-178

Natural da freguesia de S. Cristóvão da cidade de Coimbra, José António Carlos de Seixas nasceu a 11 de Junho de 1704,[1] filho de Francisco Vaz, organista da Sé, e de Marcelina Nunes, oriundos ambos de Tomar, recebendo o baptismo a 10 de Julho do mesmo ano.[2] Era mais vulgarmente conhecido no seu tempo por José António, ou José António Carlos (como aparece em muitas cópias das suas obras), e hoje apenas por Carlos Seixas.[3] Foi também organista da Sé de Coimbra, provido a 9 de Fevereiro de 1718 por substituto do pai,[4] que viria a falecer dias depois, a 22 do mesmo mês.[5] Passou a Lisboa no primeiro semestre de 1721 – segundo Barbosa Machado, «com intento de ser Ecclesiastico» – ocupando, verosimilmente nesse ano ainda, um lugar de organista na Igreja Patriarcal.

A data da ida para Lisboa e do ingresso no serviço da Patriarcal deduz-se com alguma segurança, por um lado, das menções no livro do celeiro da Sé de Coimbra dos anos de 1721-22, onde nas primeiras folhas de pagamento relativas ao organista se diz que este «foi para Lisboa não vense mais» e «foisse o organista para Lisboa não venseo mais». Nas distribuições de 21 de Maio e de 1 de Julho de 1722, o pagamento é feito a «Fr. Manuel [de Santiago] prezemte organista»,[6] a quem logo sucedeu Manuel Antunes, provido a 22 de Julho, por decisão do Cabido de 4 de Julho de 1722.[7] Por outro lado, no último documento do processo de habilitação ao hábito de Cristo, o próprio Seixas declara, em petição posterior a 22 de Dezembro de 1729, levada à consulta da Mesa da Consciência e Ordens em

---

[1] De acordo com a primeira notícia biográfica do compositor, por Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca lusitana*, vol. IV, Lisboa, 1759, pp. 198-99, publicada modernamente por Rui Vieira NERY, *A música no ciclo da «Bibliotheca lusitana»*, Lisboa, 1984, pp. 217-18, Gerhard DODERER, «Carlos Seixas» in *Comemorações Seixas-Bomtempo*, Lisboa, 1992, pp. 7-8, e também no catálogo *Carlos Seixas, de Coimbra*, Coimbra, 2004, p. 95.

[2] Treslado do registo de baptismo em certidão de 17 de Setembro de 1731 inclusa no processo matrimonial, P–Cua, Coimbra, Câmara Eclesiástica, *Processos de Casamento* III-1.ª E-18-3-9, f. [3]v, publicado in *Carlos Seixas, de Coimbra*, cit., pp. 88-89. A data do baptismo põe em questão a data do nascimento dada por Barbosa Machado; v. Abílio QUEIRÓS, «Carlos Seixas: memórias coimbrãs» in *Carlos Seixas, de Coimbra*, cit., pp. 70-71.

[3] Sobre a ascendência do compositor e a sua actividade em Coimbra, v. Abílio QUEIRÓS, *op. cit.*, pp. 69-77. A origem do sobrenome Seixas, também usado por um familiar contemporâneo do compositor, continua por esclarecer.

[4] «Provim*en*to do Organista Jozeph Ant*oni*o», P–Cua, Coimbra, Sé, *Acordos do Cabido*, Lv.º 18, 1714-1720, f. 102v. Doc. publicado por Macario Santiago KASTNER, *Carlos Seixas*, Coimbra, 1947, pp. 22-23, e por Abílio QUEIRÓS, *op. cit.*, pp. 73 e 93.

[5] P–Cua, Registos Paroquiais, Coimbra, Sé Velha / S. Cristovão, *Óbitos*, 1651-1739, f. 100r. O registo do óbito de Marcelina Nunes (27 de Junho de 1717) encontra-se no mesmo livro a f. 98r e o de Francisco Vaz Nunes (19 de Julho de 1711), irmão mais velho de Carlos Seixas, a f. 92r. Docs. publicados in *Carlos Seixas, de Coimbra*, cit., p. 91. O termo de provimento de Carlos Seixas (v. nota anterior) foi obviamente redigido depois de 22 de Fevereiro, porque refere «Fran*cis*co Vas q*ue* D*eo*s tem q*ue* foi dezanoue annos organista desta Sé».

[6] P–Cua, Coimbra, Sé, *Celeiro*, 1721-1722, ff. 435r e 438r, apud Abílio QUEIRÓS, *op. cit.*, p. 76.

[7] «Provim*en*to do officio de organista em Manoel Antunes», P–Cua, Coimbra, Sé, *Acordos do Cabido*, Lv.º 19, 1720-1733, f. 29r.

15 de Fevereiro de 1730, estar «actualmente servindo a V*ossa* Mag*estad*e e [que] o tinha feito por tempo de nove annos»[8] – desde 1721, portanto. Esta data é compatível com a informação da *Bibliotheca lusitana*, onde se diz que Seixas, «não contando mais de dezasseis annos de idade, foy admittido para Organista da Santa Basílica Patriarchal».[9]

O hábito da Ordem de Cristo fora-lhe concedido em Abril de 1729, por via da cedência, porventura onerosa (como era vulgar), dos direitos de António de Morais e Vasconcelos, seu primo, os quais incluiam uma tença efectiva no valor de 30,000 reais. Mas o longo processo de habilitação, que sem resultado procurou remover os impedimentos sucessivamente invocados pela Mesa da Consciência e Ordens, teve desfecho apenas em 12 de Novembro de 1738, depois da intervenção do Secretário de Estado do Reino, Pedro da Mota e Silva. Na tentativa de ascenção social, Seixas parece ter seguido uma estratégia de nobilitação, que passou pelo serviço na Companhia de Ordenanças do Paço sob as ordens do 4.º Visconde de Barbacena, D. Luís Xavier Furtado de Mendonça, onde deteve a patente de Alferes, tomando posse a 30 de Junho de 1733 do lugar de «Capitão do Mestre»,[10] e pela aquisição, a 21 de Maio de 1738, da propriedade de um ofício de Contador da Ordem de Santiago.[11] As peças processuais subsistentes na Chancelaria da Ordem de Cristo confirmam, nomeadamente, que Seixas «seruiu de Organista na Seé de Coimbra, e o he taõbem hoje [em 1729] na S*anta* Igr*eja* P*atriarch*al e que ensinaua cravo nesta cortte por algũas cazas» – isto é, que em Lisboa dava aulas particulares do seu instrumento – e que, em Setembro de 1734, era «capp*it*am da Ordenança desta corte».[12] A muito citada referência do *Musicalisches Lexicon* que, reportando-se a 1728, lhe atribui o cargo de vice-mestre da Capela Real, não parece, assim, ser correcta (e tanto mais que o cargo de vice-mestre da capela não consta que alguma vez existisse).[13]

A 8 de Dezembro de 1731, residindo Seixas na freguesia de S. Nicolau em Lisboa Ocidental, casou-se com Maria Joana Tomásia da Silva, natural daquela freguesia, filha de Manuel da Silva e de Inácia Maria da Conceição, de quem teve

---

[8] V. adiante, nota 12.

[9] Diogo Barbosa MACHADO, ibid.

[10] Id. ibid.

[11] P–Lan, Chancelaria da Ordem de Santiago, Lv.º 28, f. 380v. Doc. referido por Mário de Sampaio RIBEIRO, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Lisboa, 1936, p. 66.

[12] P–Lan, Chancelaria da Ordem de Cristo, *Habilitações*, Letra J, Maço 95, n.º 26. Do processo restam três documentos, todos publicados por Mário de Sampaio RIBEIRO, *op. cit.*, p. 67-69, e Macario Santiago KASTNER, *op. cit.*, pp. 145-48.

[13] Johann Gottfried WALTHER, *Musikalisches Lexicon, oder Musikalisch Bibliothek*, Leipzig, W. Deer, 1732 (ed. facs. Kassel und Basel, Bärenreiter, 1953), p. 489: «Joseph Antoni, Vice-Capellmeister» e, mais adiante, «Antonio Joseph, Organist». V. João Pedro d'ALVARENGA, «Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)» in *Estudos de musicologia*, Lisboa, 2002, pp. 174-75.

descendência – dois filhos e três filhas.[14] Os banhos foram perturbados com a denúncia de uma promessa anterior alegadamente feita a uma certa Josefa, natural de Coimbra, filha de Luís Gomes e de Úrsula da Silva, que não se provou.[15] A propósito do casamento de Carlos Seixas, o 4.º Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier José de Meneses, refere no seu *Diário* que os Viscondes de Barbacena, patronos do compositor, lhe deram nessa ocasião «prezentes que se afirma valerem 3 mil cruzados», porque este lhes não cobrava pelas lições de cravo que dava à Viscondessa e a suas filhas.[16]

Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Contador do Mestrado da Ordem de Santiago, Capitão de Ordenanças e Organista da Igreja Patriarcal, Carlos Seixas faleceu em Lisboa na sua casa por detrás da Igreja de Santo António,[17] ficando sepultado no carneiro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Basílica de Santa Maria (actual Sé Patriarcal) a 26 de Agosto de 1742.[18] Diz Barbosa Machado que, «[e]nfermando de hum Reumatismo, que degenerou em Febre maligna se dispoz catholicamente para a morte recebendo todos os Sacramentos, e recitando a Ladainha de Nossa Senhora espirou a 25 de Agosto de 1742, quando contava trinta e oito annos, dous mezes, e quatorze dias de idade»[19] e que «[a] Communidade dos Eremitas de Santo Agostinho lhe dedicou solemnes exequias no seu Convento de Nossa Senhora da Graça, quando se completava hum mez do seu falecimento, assistindo a este funebre obsequio grande parte da Nobreza da Corte».[20] Foi possivelmente para esta cerimónia que Francisco Vieira Lusitano executou o retrato de Seixas, exemplar da conhecida gravura de Jean Daullé (Fig. 1).[21]

---

[14] A data do matrimónio e a descendência são referidas por Barbosa MACHADO, ibid. As proclamas, com despacho para passar a respectiva certidão de 3 de Outubro de 1731, encontram-se em P–Cua, Coimbra, Câmara Eclesiástica, *Processos de Casamento* III-1.ª E-18-3-9, cit.

[15] No processo de casamento se vê que a denúncia foi feita pela mãe da putativa prometida e que esta foi chamada à audiência do Promotor da Câmara Eclesiástica de Coimbra, perante quem não alegou nem provou a promessa que Carlos Seixas supostamente lhe havia feito.

[16] Eduardo BRAZÃO, ed., *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º Conde da Ericeira: 1731-1733*, Coimbra, 1943, p. 60; João Luís LISBOA, et al., eds., *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora, vol. 1 (1729-1731)*, [Lisboa], 2002, p. 151. V. também a nota 28.

[17] Esta morada de Carlos Seixas é referida na certidão do tombo das casas de Luís Francisco de Assis Sanches de Baena datada em 20 de Agosto de 1771, as quais se situavam na «Rua direita de Santo António, principiando no Arco da Consolação da parte direita, primeira morada da dita rua» e terminavam, pelo lado norte, com «as casas da viuva de José António Carlos». Estas propriedades arderam na sequência do Terramoto de 1 de Novembro de 1755. Apud Júlio de CASTILHO, *Lisboa antiga*, 2.ª ed. rev. e ampliada, vol. 9, Lisboa, 1937, pp. 271-74.

[18] P–Lan, Registos Paroquiais, Lisboa, Sé, *Óbitos*, Lv.º 12, f. 80v. Doc. publicado por Mário de Sampaio RIBEIRO, *op. cit.*, p. 69, e Macario Santiago KASTNER, *op. cit.*, p. 148.

[19] Diogo Barbosa MACHADO, ibid.

[20] Id. ibid.

[21] António Filipe PIMENTEL, «O retrato gravado de Carlos Seixas: uma hipótese de interpretação» in *Carlos Seixas, de Coimbra*, cit., pp. 13-16.

Ao contrário dos seus contemporâneos Francisco António de Almeida (*c*.1702-55?), António Teixeira (1707-74) e João Rodrigues Esteves (*fl*.1719-51), que foram bolseiros da Coroa em Roma entre 1716/17 e 1726/28, Carlos Seixas parece nunca ter saído de Portugal, formando-se certamente na escola de seu pai, herdeira da tradição organística ibérica do século XVII, familiar dos *tentos* de Rodrigues Coelho e de Correa de Arauxo, de Cabanilles, de Aguilera de Heredia e de Pedro de Araújo. Teve fama de executante exímio, contando a propósito José Mazza, cerca de 1780, a seguinte anedota: «quis o Serenissimo Senhor Infante D. Antonio que o grande Escarlate [Domenico Scarlatti], pois se achava em Lixboa no mesmo tempo[22] lhe desse alguma Lição regulandosse por aquela idéa errada de que os Portugueses por mais que fação nunca chegão a fazer o que fazem os Estrangeiros, e o mandou ao ditto; este apenas o vio por as mãos no Cravo, cunhecendo o Gigante pelo dedo lhe disse = Vossa mercê hé que me pode dar Lições, e encontrandosse com aquele Senhor lhe disse = Vossa Alteza mandome examinar, pois saiba que aquele sugeito hé dos maiores Proffessores que eu tenho ouvido».[23] A confrontação de Carlos Seixas com Domenico Scarlatti tornou-se um *locus classicus* sobretudo a partir deste episódio. Mas o suposto ascendente do italiano sobre o estilo e a técnica cravística de Seixas foi há muito convincentemente refutado, tanto mais que a esmagadora maioria das sonatas de Scarlatti foi composta decerto já em Espanha, depois de 1729.[24] Parece que o

---

[22] Domenico Scarlatti foi organista e compositor da Capela Real de Nápoles (1701-08) e serviu quase seis anos no Vaticano, primeiro como *coadjutore* (1713-14) e depois como *maestro* da Cappella Giulia (1714-19), trabalhando entretanto como compositor de óperas e serenatas para a Rainha Maria Casimira da Polónia (1709-14), que residia exilada em Roma, e para a embaixada portuguesa no Vaticano (a partir de 1714). Em 1719 foi contratado a mando de D. João V para compositor régio (arbitrando depois o Rei que fosse também professor do Infante D. António), permanecendo em Lisboa entre 29 de Novembro desse ano e 1723 e depois entre Setembro de 1725 e os primeiros dias de Fevereiro de 1727, com uma passagem, decerto breve, pelo fim de Setembro de 1729, a caminho da Corte espanhola, para onde o monarca português o enviou, para acompanhar a Infanta D. Maria Bárbara, que em 1728 se casara por procuração em Lisboa com o Príncipe das Astúrias, futuro Rei D. Fernando VI. Dez anos mais tarde, em 1738, ainda sob o patrocínio de D. João V, Domenico ascendeu à dignidade de Cavaleiro da Ordem de Santiago. No período em que serviu a Coroa portuguesa, Scarlatti viajou pela Itália, pela França e, presumivelmente, por Inglaterra, mas não tornou a sair de Espanha depois dos finais de 1729, embora tivesse procurado por duas vezes tornar a Portugal, em 1744 e em 1748. V. João Pedro d'ALVARENGA, «Domenico Scarlatti...», cit., passim.

[23] Da notícia biográfica de Carlos Seixas in P–EVp Cód. CXIV/1-26, *Diccionario biographico de Musicos portugueses e noticia das suas composições por José Mazza*, ed. José Augusto ALEGRIA, *José Mazza: Dicionário biográfico de músicos portugueses*, sep. *Ocidente*, Lisboa, 1945, p. 32, reproduzida in *Carlos Seixas, de Coimbra*, cit., p. 96.

[24] Sobre este assunto, v. particularmente Klaus F. HEIMES, «Carlos Seixas's keyboard sonatas: the question of Domenico Scarlatti's influence» *Bracara Augusta*, XXVIII, 65-66, 1974, pp. 447-71. Também na brevíssima caracterização da obra de Seixas incluída no *New Grove* – «Seixas, (José António) Carlos de» in *The New Grove dictionary of music and musicians*, 2nd ed., London, Macmillan, 2001, vol. 23, pp. 52-53 – este autor se ocupa sobretudo em distinguir os dois compositores. A questão deve, no entanto, ser reconsiderada, em função da datação relativa

prestígio de Carlos Seixas perdurou até aos últimos anos do século XVIII. Além das cópias tardias das suas obras, são disto exemplo um «Soneto À morte de José Ant*oni*o Carlos famoso cravista», que figura numa antologia poética coligida em 1786,[25] ou a curta notícia biográfica que mereceu no *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* de Ernst Ludwig Gerber, publicado em 1792.[26]

A obra e a figura de Carlos Seixas foram modernamente redescobertas por Ivo Cruz (1901-85), na senda do movimento integralista *Renascimento Musical*, fundado em 1923, que patrocionou as primeiras apresentações públicas de obras de Seixas na década de 1930, e, sobretudo, pelo musicólogo britânico Macario Santiago Kastner (1908-92), radicado em Portugal definitivamente em 1934, cujas publicações – em particular a monografia *Carlos de Seixas* (Coimbra, 1947), as edições para a Schott's (*Cravistas portugueses*, 2 vols., Mainz, 1935 e 1950) e para a Fundação Calouste Gulbenkian (*Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla*, Portugaliæ Musica 10, Lisboa, 1965, e *Carlos Seixas: 25 Sonatas para instrumentos de tecla*, Portugaliæ Musica 34, Lisboa, 1980) e o ensaio «Carlos Seixas: sus inquietudes entre lo barroco y lo prerromántico» (*Anuario Musical*, 43, 1988, pp. 163-87) – despertaram o definitivo interesse dos intérpretes e da musicologia internacional pelo compositor.[27]

Diogo Barbosa Machado refere que Carlos Seixas compôs «Dez Missas a quatro, e oito vozes com diversidade de Instrumentos. [Um] Te Deum laudamus a quatro coros, que se cantou no ultimo dia do anno [de 1730] na Casa professa de S. Roque.[28] Setecentas Tocatas de Cravo. Diversos Motetes a duas, tres, e quatro vozes com instrumentos, e sem elles».[29] José Mazza obviamente hiperboliza quando afirma que as obras de Seixas «quaze se não podem reduzir a numero» e, mais adiante, que este escreveu «infinitas composições em Muzica». Não obstante, aponta-lhe uma faceta comum à generalidade dos compositores-executantes de instrumentos de tecla setecentistas: a capacidade de extemporizar peças

---

proposta para o conteúdo do manuscrito scarlattiano de 1742, conhecido como *Veneza XIV*; v. Roberto PAGANO e Malcolm BOYD, «Scarlatti: (7) (Giuseppe) Domenico Scarlatti» in *The New Grove*..., cit., vol. 22, p. 402.

[25] P–Ln Cód. 8610, *Collecão de Sonetos, serios, que se não achão impressos, extrahidos dos ms. antigos, e modernos*, 1786, p. 437, ed. por Gerhard DODERER, «Carlos Seixas», cit., p. 7.

[26] Vol. 2, Leipzig, 1792.

[27] Deste interesse são primeiros exemplos a menção de Carlos Seixas na monografia de William S. NEWMAN, *The sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, 1963, 3th ed., New York, London, 1983, pp. 273-77, e a tese doutoral de Klaus F. HEIMES, *Carlos Seixas's keyboard sonatas*, Pretoria, University of South Africa, 1967, que infelizmente permaneceu inédita.

[28] J. L. LISBOA, et al., eds., *Gazetas manuscritas…*, cit., p. 94: «Diario de 1 de Janeiro de 1731 […] a 31 [de Dezembro de 1730] asestiu [El-Rei] ao Thedeo composto por Joseph Antonio a quem a Sra. Biscondeça de Barbaçena que [o] enculcou e he sua desipula deu 35 moedas e o Patriarcha pagou os muzicos pareceo muito bem e teve grande concurço.»

[29] Diogo Barbosa MACHADO, ibid.

completas, como se fossem escritas. E assim diz que, «tocatas de Cravo, compôs mais de mil, não falando naquelas que não escreveo».[30]

Porém, a obra de Carlos Seixas que nos chegou compreende apenas noventa e quatro sonatas que se crêem autênticas (ou cento e sete, considerando os segundos andamentos que em determinadas fontes ocorrem isolados), atribuindo-se-lhe nas diferentes edições modernas outras vinte e sete peças (dezanove sonatas e oito minuetes). A maioria destina-se a um instrumento de tecla e algumas poucas podem ter sido concebidas para um instrumento melódico e baixo contínuo (caso das sonatas K. 56/A. 16-3, em sol menor, e K. 58/A. 19-9, em Lá maior[31]). As obras para instrumentos de tecla são de qualidade desigual, em razão tanto dos circunstancialismos que as motivaram (por terem destinatários de diversa competência, do amador incipiente ao virtuoso consumado), como da natureza das fontes subsistentes, todas cópias posteriores à morte do compositor, e da precariedade das formas de transmissão que indiciam, patente na variabilidade do número de andamentos que constituem uma obra – um ou dois, consoante os manuscritos, para quatorze das noventa e quatro sonatas autenticadas (14,9%) – e, de uma forma geral, na proporção das variantes macroestruturais: quase uma em cada cinco sonatas (19,6%) não é consistentemente transmitida pelo conjunto das fontes em que ocorre (v. adiante, Quadro 1). Por exemplo, a sonata K. 19/A. 5-3 em Ré maior vem no manuscrito P–Ln MM 5015 emparelhada com um minuete, mas no manuscrito P–Ln MM 338 aparece como um andamento bipartido isolado e no manuscrito P–Ln CIC 110 surge emparelhada com um minuete diferente; a leitura do andamento principal é nas três fontes pormenorizadamente divergente, mas com graus de significância diversos, chegando à variante estrutural no MM 5015.[32]

As fontes carecem, portanto, de uma avaliação crítica, tanto do ponto de vista codicológico como da disposição dos conteúdos, por forma designadamente a verificar as atribuições de autoria. É assim que certas sonatas dadas como autênticas, particularmente as que se incluem como *unica* nas fontes com a autoria declarada apenas no frontispício ou nos planos da encadernação, como o manuscrito tardio P–Ln CIC 110, podem ser afinal atribuídas a outros autores – caso hipotético da sonata K. V/A. 5-2 em Ré maior. Outras das que modernamente se atribuem a Seixas, ostentam em fontes credíveis autoria diversa – por exemplo,

---

[30] V. atrás, nota 23.

[31] A dupla numeração das sonatas – K./A. – corresponde, respectivamente, às edições de M. S. KASTNER para a Fundação Calouste Gulbenkian – em algarismos árabes as sonatas incluídas no volume de 1965 (Portugaliæ Musica 10) e em romanos aquelas contidas no volume de 1980 (Portugaliæ Musica 34) – e ao catálogo publicado em <http://www.ensino.uevora.pt/jpa/>.

[32] V. este caso e o das restantes obras incluídas no manuscrito P–Ln MM 5015, descrito por J. P. d'ALVARENGA, *Carlos Seixas: 12 sonatas, edição facsimilada do manuscrito MM 5015 da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, 1995, pp. v-viii.

o segundo, o terceiro e o quarto andamentos da sonata K. 18/A. Ap.2-1 em dó menor, que aparecem na mesma posição na «Sonata VII» das *Sonate a violino, violone, e cembalo*, Op. I de Francesco Geminiani, impressas em Londres em 1.ª edição em 1716[33] – ou, mercê de certas características estilísticas, podem verosimilmente ser imputadas a diferentes autores, contemporâneos de Seixas – possivelmente o caso da sonata A. Ap.11-1 em Fá maior, incluída no manuscrito F–Pn Vm^7 4874 – ou posteriores – caso da sonata K. 60/A. Ap.19-2 em Lá maior, cuja disposição é basicamente ternária, com a recorrência do *incipit* coordenada com a modulação de retorno, dispositivo que, em Portugal, mesmo depois dos meados do século XVIII, parece ser apenas raramente empregue, por exemplo em algumas das *Dodeci Sonate* de Francisco Xavier Baptista (m.1797), impressas em Lisboa na década de 1770,[34] em algumas de Pedro António Avondano (1714-82) e nas duas de João Cordeiro da Silva (*fl.*1760-88) incluídas no manuscrito F–Pn Vm^7 4874,[35] em duas das *Sei Sonate per Cembalo* de Alberto José Gomes da Silva (m.1795), impressas em local e data incertas, possivelmente entre 1770 e 1780,[36] ou no terceiro andamento da sonata em Ré maior de João de Sousa Carvalho (1745-*c.*1800), escrita pelos anos de 1780-85.[37]

Deste modo, se é certo que, dos compositores portugueses setecentistas, Carlos Seixas é aquele cujos recursos estilísticos e hábitos composicionais inequivocamente individualizam, a integração de uma dada obra no seu cânone deveria supor, em princípio, a verificação cumulativa dos seguintes indicadores estilísticos (significativos e idiosincráticos apenas em situação contextual):[38]

1) conclusões em oitavas sobrepostas;

2) recurso à quarta diatónica descendente, frequentemente compensada por grau conjunto ascendente, como veículo do jogo motívico;

---

[33] Desta edição existia um exemplar na Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, hoje em P–Cug LJF 74-6-6. V. Pedro da ENCARNAÇÃO, *Bibliothecæ Regalis Monasterii S. Crucis Collimbriensis catalogus volumen secundum sive appendix librorum in catalogo consulto praetermissorum, corrigendorum, et addendorum*, art.º 4252, p. 628, P–Cug Cód. 1829, apud J. M. Teixeira de CARVALHO, *A livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, 1921, p. 65.

[34] Único exemplar conhecido em P–La 137-I-13 n.º 1. Ed. Gerhard DODERER, *Francisco Xavier Baptista (†1797): 12 sonatas para cravo (Lisboa, ca.1770)*, Portugaliæ Musica 36, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. V., por exemplo, o 1.º andamento da «Sonata II» em Sol maior.

[35] A sonata em Dó maior de João Cordeiro da Silva encontra-se ed. por Gerhard DODERER, *Spanische und Portugiesische Sonaten des 18. Jahrhunderts*, Organa Hispanica 6, Heidelberg, Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1975.

[36] No *Allegro* final da «Sonata I» em Sol maior e no andamento inicial da «Sonata IV» em mi menor. Único exemplar conhecido deste impresso em P–Ln CIC 87 V. Ed. Gerhard DODERER, *Alberto Gomes da Silva: 6 Sonatas para clavecín o fortepiano*, Musica Lusitana 2, [Lleida], Scala Aretina, 2003.

[37] V. João Pedro d'ALVARENGA, «Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho» *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994–95, p. 126 n. 35. Ed. correcta desta sonata em <http://www.ensino.uevora.pt/jpa/>.

[38] Estes indicadores estilísticos são identificados, descritos e ilustrados por Klaus F. HEIMES, *Carlos Seixas's keyboard sonatas*, cit., pp. 268-83.

3) progressão da subdominante menor para a tónica através da Dominante repetindo o encadeamento iv–V, geralmente sobre uma linha de baixo VI–V–VI–V–I;

4) preferência por fórmulas melódicas iniciais que reiteram alternadamente o 5.º grau, o 1.º e a sua oitava superior, geralmente com anacruse;

5) preferência por fórmulas melódico-rítmicas com fragmentação do tempo forte e sincopação consequente, também frequentemente anacrúsicas;

6) repetição motívica sobre uma linha de baixo descendente por graus conjuntos;

7) uso de quintas consecutivas e de quintas vazias, estas alcançadas normalmente por movimento divergente, numa espécie de «encadeamento frígio».

Além das sonatas, subsistem de Carlos Seixas também dez peças vocais sacras autênticas e três que lhe são hoje atribuídas,[39] uma *Overture* em Ré maior para orquestra (2 oboés, 2 trompas, 2 trompetas, timbales, 2 violinos, violeta e baixo contínuo) e o *Concerto* em Lá maior para cravo, cordas e baixo contínuo, a que se junta uma *Sinfonia* em Si bemol maior também para cordas e baixo contínuo (estas três obras instrumentais – a última sem o nome do autor – no manuscrito P–La 48-I-2, originário de Santa Cruz de Coimbra). A atribuição a Carlos Seixas do *Concerto* em sol menor para cravo, cordas e baixo contínuo, obra de pendor marcadamente galante, que se conserva anónima num manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (proveniente também do Mosteiro de Santa Cruz),[40] não é unânime e baseia-se, como no caso consensual da *Sinfonia* em Si bemol maior, em critérios de identidade estilística e em paralelos temático-motívicos com certas sonatas e, neste caso, ainda com o *Concerto* em Lá maior. Permanecem extraviadas uma «Missa de Jozé Antonio Carlos a 8», assim referida no inventário da Basílica Patriarcal de 1779,[41] e um volume com trinta «Sonatas a

[39] Destas treze, duas estão truncadas; v. o inventário na versão original do artigo «Seixas, (José António) Carlos (de)», a integrar o vol. 15 da nova edição da *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Muzik*, em <http://www.ensino.uevora.pt/jpa/>. O responsório *Illuminare Jerusalem*, para soprano solo, coro a 4 sopranos, 2 violinos e baixo contínuo, P–EVp Cód. CLI/1-19 n.º 8, atribuído a Carlos Seixas (v. José Augusto ALEGRIA, *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, 1977, p. 80) deve ser antes de David Perez (1711-78), que escreveu pelo menos outros três responsórios para a festa da Epifania com idêntico dispositivo vocal-instrumental (id. ibid., p. 75).

[40] *Concerto a 4 Con VV, e Cimbalo*, P–Cug MM 59, copiado pela mesma mão que escreveu o MM 57 e que no rosto deste volume se identifica como o Padre Caetano da Silva e Oliveira. Não foi possível, até ao presente, apurar quaisquer dados sobre este indivíduo. Ed. deste *Concerto* em sol menor e do *Concerto* em Lá maior em <http://www.ensino.uevora.pt/jpa/>.

[41] *Inventario de toda a prata, alfayas, solfas, livros de cantochão, sinos, e de tudo o mais, que pertence á Fábrica da Bazilica Patriarchal de Sancta Maria* […], 1779, P–Ln Cód. 11233//8, f. 103v.

Solo, per Cembalo e Organo» sumariamente descrito sob este título no catálogo setecentista da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.[42]

Nas obras instrumentais de Carlos Seixas, e particularmente nas sonatas, confluem e coexistem opções estilísticas que percorrem as principais correntes da primeira metade do século XVIII, do último Barroco meridional – cujo idioma é, no entanto, minoritário no conjunto da sua produção – aos pós-Barrocos, de tendência sobretudo galante, e processos construtivos muito diversos, maioritariamente no quadro formal da sonata bipartida. Tais processos vão do jogo e da sequenciação motívicas (*e.g.* K. 1/A. 1-2, em Dó maior), passando pela constituição de formas extensas assentes na seriação de motivos (*e.g.* K. 16/A. 2-11, em dó menor), até ao estabelecimento de materiais temático-motívicos secundários diferenciados coordenados com o plano tonal (*e.g.* K. 33/A. 7-1, em Mi bemol maior), que Heimes – tendo por amostra a edição de Santiago Kastner das *80 Sonatas*[43] e considerando indiferentemente as peças autênticas e as atribuídas – embora negando qualquer hipótese de ordenação cronológica, quer ver em processo evolutivo, do *Fortspinnung* monomotívico barroco em direcção à estrutura ternária com temas contrastantes, própria das formas de sonata do classicismo.[44] Ainda assim, o que inegavelmente se verifica nas sonatas bipartidas de Seixas é uma tendência para a multiplicação e para a diferenciação funcional

---

[42] Pedro da ENCARNAÇÃO, *Bibliothecæ Regalis Monasterii S. Crucis Collimbriensis catalogus volumen secundum…*, art.º 4256, pp. 629-30, P–Cug Cód. 1829, apud J. M. Teixeira de CARVALHO, *A livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, cit., p. 68. Diz-se no catálogo *Carlos Seixas, de Coimbra*, cit., p. 97, que, dos cinco volumes «q*ue* dizem Ser de Joseph Antonio Carlos» citados por Pedro da Encarnação, conhecem-se hoje apenas três. Tal não é exacto: o volume com o título «Tocatas de Orgaõ. Escritas por o P.e Caetano da Silva e Oliveyra» é o actual P–Cug MM 57; «Tocattas per Cembalo, del Sig.r Giuseppe Antonio Carlo e Sexas», o recentemente identificado P–Ln MM 5015; «Tocattas per Cembalo y Organo del Sig.r Gioseppe Antonio Carlos di Seyxas», o actual P–Cug MM 58; e o volume referido com o título «Sonatas, para Orgão e Cravo. Do S.or Joseph Antonio Carlos», do qual «[a] tocata 25. he de Joseph Porcaris», o manuscrito P–La 48-I-2. Os actuais P–Cug MM 64 e MM 61, que igualmente contêm obras de Seixas, surgem referidos no Catálogo da Livraria de Santa Cruz respectivamente sob o art.º 4261, pp. 630-31, com o título «Minuetes de Ioseph antonio de Oliveyra» (organista da Sé de Coimbra entre 1727 e 1779), e sob o art.º 4259, p. 630, com o título «Minuetes». Estes volumes eram todos do uso de D. Jerónimo da Encarnação (m.1780), organista do Mosteiro de Santa Cruz, que foi professor de cravo do Infante D. António, primeiro dos Meninos da Palhavã (v. Pedro da ENCARNAÇÃO, *op. cit.*, art.º 4262, p. 631, apud CARVALHO, *op. cit.*, p. 62).

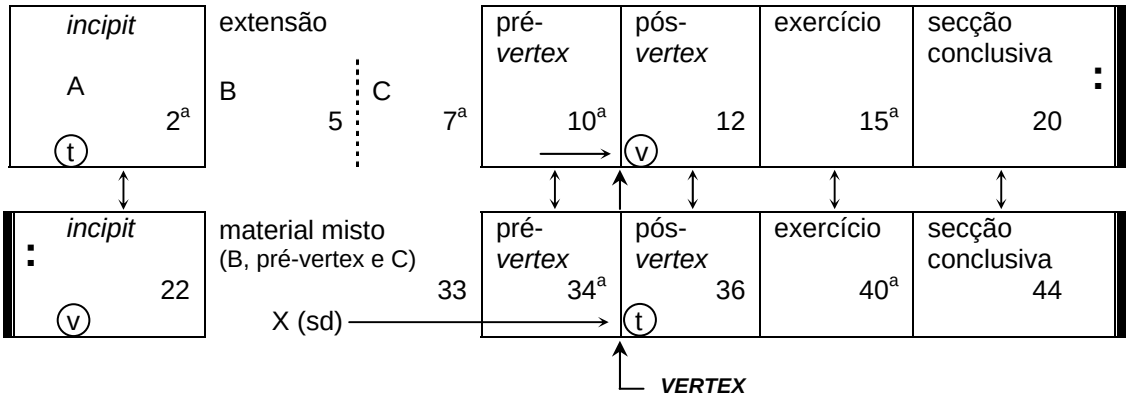
[43] Macario Santiago KASTNER, ed., *Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla*, Portugaliæ Musica 10, Lisboa, 1965.

[44] Embora com um aparato teórico-crítico e uma base analítica que não é sequer comparável, esta tese de Heimes é questionada na generalidade com alguma pertinência por Ana Sofia CASCALHO, *Réflexions sur quelques sonates pour clavier de Carlos Seixas et sur la société portugaise de la première moitié du XVIIIème siècle*, Mémoire de Maîtrisse, Paris, Université de Saint-Denis/Paris VIII, 1995. Mais conforme com as perspectivas de Kastner e de Heimes é a leitura de Águeda PEDRERO-ENCABO, *La sonata para teclado: su configuración en España*, Valladolid, Universidad, 1997, pp. 227-39, baseada na observação apenas das *80 Sonatas*.

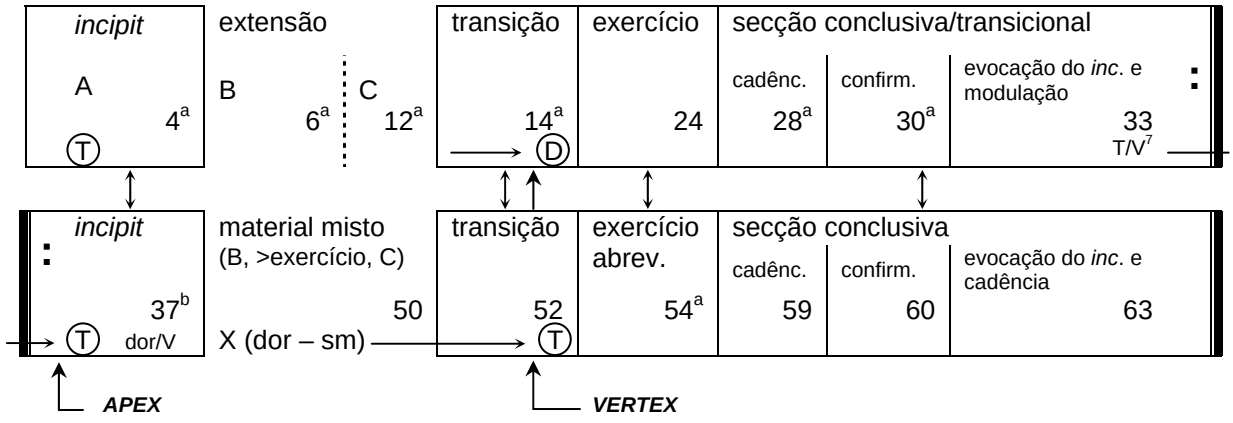
das unidades e sub-unidades estruturais e uma procura do ajustamento recíproco dos planos tonal e temático-motívico particularmente em torno das modulações basilares de cada lado da barra dupla (criando dois *vertex* paralelos, na terminologia de Heimes, como, *e.g.*, na sonata K. 27/A. 6-6 em ré menor; v. o diagrama no Ex. 1a), ou coincidindo com ela (resultando num *apex*, com a justaposição dos *incipit* da 1.ª e da 2.ª partes no mesmo plano tonal, como, *e.g.*, na sonata K. 19/A. 5-3 em Ré maior; v. Ex. 1b), acentuando as simetrias da forma por via sobretudo da recorrência e da complementaridade dos materiais secundários.

Ex. 1

(a) Seixas, sonata K. 27/A. 6-6 em ré menor[45]



(b) Seixas, sonata K. 19/A. 5-3 em Ré maior (versão do ms. P–Ln MM 5015)[46]



[45] Ed. em <http://www.ensino.uevora.pt/jpa/>.
[46] Ed. desta versão por J. P. d'ALVARENGA, *Carlos Seixas: 12 sonatas*, Lisboa, 1995, n.º 10.

Além das formas bipartidas, umas poucas sonatas são reminiscentes do prelúdio barroco, porque, não tendo barra dupla intermédia, estruturam-se em diferentes segmentos que tendem a repetir ciclicamente a mesma sucessão de padrões melódico-rítmicos, geralmente sequenciados, em planos tonais distintos (*e.g.* K. 8/A. 1-1, em Dó maior, 1.º andamento, K. VII/A. 6-7, em ré menor, id., ou A. 21-4 em Si bemol maior, id.). Outras, em número também reduzido, são exemplares de um tipo de fuga livre praticado em Itália e na Península Ibérica (*e.g.* K. II/A. 2-1, em dó menor, e K. XXV/A. 24-1, em si menor). Como a generalidade da música portuguesa setecentista para instrumentos de tecla, este tipo de fuga assenta numa estrutura a duas vozes, vulgarmente complementada com uma terceira e, esporadicamente, uma quarta voz, cuja identidade se extingue na duplicação à terceira ou à sexta de uma das vozes principais, ou no preenchimento da textura com acordes, em situações cadenciais ou quando aquelas vozes progridem demasiado distantes entre si. As exposições do tema alternam com episódios onde abundam as sequências de motivos e as marchas harmónicas, caracteristicamente barrocas. Já as quatro sonatas que nas fontes surgem especificamente destinadas para o órgão (K. 48/A. 15-1, em Sol maior, e K. 75/A. 20-2, K. 76/A. 20-3 e K. XXII/A. 20-6, em lá menor) – testemunho directo das funções que Seixas desempenhou na Igreja Patriarcal – realizam, cada uma de forma diversa, uma hábil mestiçagem do tento tardo-seiscentista, da fuga livre do tipo italo-ibérico e da sonata bipartida.

Embora condicionado pelo idioma cravístico italiano, Seixas exibe em certas sonatas uma técnica idiossincrática plenamente desenvolvida e extremamente exigente, de características paralelas à desenvolvida mais tarde por Domenico Scarlatti, incluindo nestas obras segmentos do tipo do exercício, frequentemente com notas repetidas em colcheias e semicolcheias, cruzamento das mãos, saltos de grande amplitude, sextas ou terceiras sincronizadas, textura polifónica em *legato* e outras dificuldades mecânicas, não raras vezes combinadas (*e.g.* K. 19/A. 5-3 em Ré maior, K. 49/A. 16-1 em sol menor, K. 57/A. 19-4, ou K. XXI/A. 19-6, ambas em Lá maior).[47] A sua inspiração, no entanto, canaliza-se para o domínio da invenção melódica, em especial nos andamentos lentos e em alguns minuetes, onde não raras vezes perpassa um característico afecto melancólico ou, talvez, saudoso (*e.g.* K. 42/A. 12-2 em fá menor, *minuete*, ou K. 71/A. 20-8 em lá menor).[48] Parece além disso (e ao invés de Scarlatti) preferir as tonalidades menores (54% das noventa e quatro sonatas autenticadas, incluindo três em fá menor, K. 42/A.

---

[47] Sobre esta questão, v. particularmente Klaus F. HEIMES, *Carlos Seixas's keyboard sonatas*, cit., pp. 290-336, e «Carlos Seixas's keyboard sonatas: the question of Domenico Scarlatti's influence», cit., passim. Tenha-se, em todo o caso, presente o que digo na nota 24.

[48] Esta qualidade foi particularmente relevada por Santiago KASTNER, que a refere como «angústia de expressão» (*Carlos de Seixas*, cit., p. 84), «pre-romanticismo», «lusitana melancolía» («Carlos Seixas: sus inquietudes...», cit., p. 176), ou «languidez lusitana» (*Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, 1941, p. 277).

12-2, K. 43/A. 12-3 e K. 44/A. 12-1, e uma em fá sustenido menor, K. XIV/A. 14-1) e as estruturas com dois e mais andamentos, dos quais o último é, com poucas excepções, um minuete (v. Quadro 1).

Quadro 1. Constituição das sonatas de Seixas

n.º de andamentos		%	2.º and. diferente, consoante as fontes	%
1	21	22,3	—	—
1 ou 2, consoante as fontes	14	14,9	2	1,9
2	44	46,8	3	2,8
3	13	13,8	—	—
4	1	1,1	—	—
5	1	1,1	—	—
totais	94	100,0	5	4,7

O *Concerto* em Lá maior, por seu lado, apresenta-se mais como um contributo original para o barroco musical do que como produto de assimilação de convenções estilísticas estrangeiras, já pela sua disposição puramente antifonal, já pelo monotematismo persistente (não obstante a prefiguração temática secundária no 3.º solo do *Allegro* inicial, cc. 39-47, que promove a retransição da submediante para a tonalidade principal), sendo o primeiro e o terceiro andamentos, rítmica e melodicamente vigorosos, amplificações de formas de sonata usualmente praticadas por Seixas, obtidas pela justaposição de ciclos de *ritornelli* em alternância pelo cravo e pelo *tutti* orquestral.[49] A *Overture* em Ré maior, uma suite com quatro andamentos duplamente emparelhados – *Staccato–Allegro assai* e *Andante–Siciliana* – e um *Minuete*, constitui uma síntese *sui generis* dos estilos italiano e francês, este patente sobretudo na figuração rítmica do *Staccato* inicial, aquele na tripartição do conjunto dos cinco andamentos e na presença de um andamento intermédio de tempo moderado e de um *Minuete* rápido final. À semelhança das aberturas das óperas e das serenatas de Francisco António de Almeida e da *Sinfonia* do *Te Deum* de 1734 de António Teixeira, a *Sinfonia* em Si

[49] Por ciclo de *ritornello* entende-se uma estrutura ou uma unidade estrutural que inclua um segmento expositivo (que afirma um dado foco tonal), um segmento desenvolvente (geralmente sequencial e/ou modulante) e um segmento conclusivo (que resolve o foco tonal, com um gesto cadencial mais ou menos enfático). Os ciclos podem ocorrer incompletos – como no último *tutti* do *Allegro* do *Concerto* em Lá maior, que apenas retoma o segmento conclusivo do primeiro *tutti* – ampliados pela adjunção de segmentos funcionalmente idênticos – como no *tutti* inicial do mesmo concerto, cuja disposição inclui dois segmentos desenvolventes justapostos, cc. 3-5 e 5-8 – recombinados, ou fragmentados. Este conceito inovador é amplamente desenvolvido por Channan WILLNER, *Durational pacing in Handel's instrumental works: the nature of temporality in the music of the high Baroque*, Ph.D. dissertation, 2 vols., The City University of New York, 2005.

bemol maior, composta, segundo M. P. Ferreira, e com toda a probabilidade, cerca de 1740, segue o plano caracteristicamente italiano: *Allegro–Adagio–Minuete*. O discurso e a textura revelam-se marcadamente galantes, caracterizados pela homofonia, pelo ritmo harmónico lento e pelo percurso tonal simples, pela sistemática associação das tonalidades menores aos materiais secundários, pela dimensão relativamente extensa das unidades e sub-unidades estruturais e pela sua construção baseada sobretudo na seriação motívica. A invenção melódica é tipicamente seixasiana, paralela à de algumas sonatas para instrumentos de tecla, salientando-se os idiossincráticos motivos rítmicos sincopados com anacruse, o motivo inicial, também anacrúsico, com a quinta V-I reiterada em colcheias, e as conclusões no *Minuete* em oitavas sobrepostas.[50]

As peças vocais sacras constituem a produção de Carlos Seixas menos conhecida, que em parte permanece inédita. Apesar de se mostrar fluente no *stile concertato* – para o que tendia a generalidade da música sacra escrita em Portugal a partir dos finais da década de 1720, sob influência romana – o compositor preferiu, como no salmo *Dixit Dominus*, alternar andamentos solísticos e secções corais em *stile misto*, ou em *stile pieno* tendencialmente homofónico. A *Missa* em Sol maior, das suas obras vocais a mais extensa, percorre uma variedade de tópicos característicos da primeira metade do século XVIII, do minuete galante («Christe eleison») à fuga plenamente desenvolvida («Cum Sancto Spiritu», secção final do *Gloria*). Algumas ideias melódicas têm paralelo nas sonatas para instrumentos de tecla (casos do início do *Sanctus* e do início do *Agnus Dei*) e outras mergulham as suas raízes no formulário retórico do século XVII (como a quarta cromática descendente, na secção central do *Credo*: «Crucifixus etiam pro nobis»). Sem outros nexos que não sejam a tonalidade predominante de Sol maior, a primeira parte da Missa (*Kyrie* e *Gloria*), muito seccionada, com onze números ora exclusivamente corais, ora solísticos, onde há lugar para a coloratura expressiva, contrasta com a segunda parte (*Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*), mais concisa e contínua, com apenas nove números predominantemente corais e incluindo um *concertato* («Patrem omnipotentem», a secção inicial do *Credo*), de modo que sugere a adjunção de duas obras originalmente distintas.

[50] V. Manuel Pedro FERREIRA, «A Sinfonia em Sib maior de Carlos Seixas (?): notas sobre o estilo, a data e o autor» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, 1992, pp. 147-60.